

ского ведения под пильной фабрикой. 26. Кожуха заводская ж подъ пильной фабрикой. 27. Комнаты для мелочных подвижных работ. 28. Поперешные стены фабрике. 29. Двери. 30. Стойки на коих утвержден потолок в них же обращаются вододействуемые валки.

Подпись: Бергъ мейстеръ Иванъ Патрушевъ.

**А. В. Чухарева**

### **ИДЕЯ ИСКУССТВА КАК ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ: РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И АВАНГАРД**

В современной культурной ситуации России рубежа XX—XXI вв., сходной своей кризисностью и эсхатологизмом с атмосферой пограничной эпохи конца XIX — начала XX в., обращение к институту искусства и осмысление его роли в периоды культурного кризиса рубежных эпох имеет под собой достаточно серьезные основания. Именно в такое время распад образа мира ведет за собой массовую дезориентацию, утрату идентификации на индивидуальном и групповом уровне, а также на уровне общества в целом. В таких обстоятельствах мир для человека и человек для самого себя перестают быть прозрачными, понятными, знакомыми. Искусство, как известно, раньше всех других подсистем культуры реагирует на изменение самой культурной реальности, что связано в первую очередь с тем, что оно разрабатывает и сохраняет идеалы личностного определения человека, схватывает и демонстрирует то, что недоступно рациональному осмыслению. Таким образом, реконструкция концептуальной для эпохи рубежа XIX—XX вв. идеи искусства как жизнестроения и ее конкретной реализации в русском символизме и авангарде позволит выявить универсальные характеристики, своего рода алгоритм духовного поиска, поможет объяснить и проинтерпретировать процессы, протекающие в современном искусстве.

Начало XX в. в России — эпоха перелома, рубежа, кризиса, когда исторический процесс нельзя трактовать иначе как интенсивный поворот культуры к ее новому состоянию, новому качеству. Драматическое мироощущение, характерное данному периоду, явилось следствием утверждавшегося в Новое время картезианского понимания природы как чуждого человеку безличного феномена, управляемого естественными законами. Пренебрежение картезианского человека к экзистенциальной проблематике в угоду сциентистским аспектам познания повлекло за собой забвение целей и смыслов существования, забвение Бытия. Когда человек видит, что окружающее изменило ему, то наступает кризис — время неподлинности, радикального сдвига в человеческой экзистенции, время острого осознания человеком своей неабсолютности, нецельности. Именно тогда сфера искусства, которая в большей степени обращена к внутреннему миру человека, занимает ведущее место, но и в ней — те же расколы.

При выявлении новой системы ценностей в эпицентре культурной динамики оказывается фигура художника, в целостном образно-ассоциативном видении мира предвосхищающего все основные тенденции развития, предсказывающего их, пророчествующего о будущем, как бы «сотворяющего» новый мир. Как символизм, так и авангард начала века в России были движением по обновлению искусства и многих сфер жизни, выразившими реакцию на усталость культуры в целом. Именно символизм выдвинул, а авангард развил идею неприятия и переконструирования мира, а также преображения человека с помощью трансформированного искусства. Это была утопическая реакция на кризис традиционной просветительской культуры, попытка преодолеть Хаос художественным жизнестроением. Чтобы осуществить эту задачу, само искусство должно было стать новым: многомерность новой художественной оптики свидетельствует об отказе от помощи узнаваемых и давно адаптированных образов, в результате акцент ставится исключительно на новые выразительные средства без опоры на явную фигуративную предметность, так как отрицание прежнего типа мимезиса в символизме и авангарде — это в большей мере попытка снять оппозицию «искусство — жизнь».

В статье излагаются некоторые итоги исследования автора по данной проблематике, результатом которых стала модель, выявляющая эволюцию концепции искусства как жизнестроения через сравнительный анализ русского символизма и авангарда по следующим направлениям:

- 1) представление о будущем культуры;
- 2) особенности художественного проекта;
- 3) воплощение идеи в теориях синтеза искусств;
- 4) преобразование человека через трансформированное искусство.

Концептуальная для символизма и авангарда идея искусства как жизнестроения восходит к европейской романтической традиции. Развитие идей, связанных с данной проблематикой, можно найти в трудах Ницше, Новалиса, Шеллинга. На русской почве осмысление искусства как силы, способной существенным образом трансформировать реальность отражается прежде всего в трудах Вл. Соловьева [1990, 293—294; 1991, 16, 30—31, 77, 89]. Эстетика Вл. Соловьева — это духовная основа и «оправдание» жизнетворческих устремлений всей рубежной эпохи. Символисты и художники авангарда, разделявшие эти идеи, пытаются вычлени из традиционного культурного контекста и осознать его в качестве некоей новой философии и духовной способности человека. В их художественном творчестве просматривается проблематика, заключающаяся в стремлении искусства постичь собственные основания и выйти на сущностный уровень познания окружающего мира.

### **Представление о будущем культуры**

Несмотря на очевидную близость теоретиков символизма с представителями авангардного искусства, их отличает принципиально различное понимание будущего культуры:

- **Символизм** не мыслил эту культуру вне христианской духовности и ее основ. Символисты были близки деятелям русского религиозного Ренессанса — Вл. Соловьеву, Н. Бердяеву, С. Булгакову, П. Флоренскому и др., их апокалиптическим ожиданиям о наступлении Нового Эона Святого Духа (на этом основывалась исповедуемая ими концепция Третьего Завета) и связанной с ними утопической идее о создании религиозной общности и соборной культуры [см.: Балашова, 2001, 8]. Онтологичность понимания искусства, его метафизический характер, идея антроподицеи — оправдания человека творчеством [см.: Бердяев, 2002], его космический вселенский масштаб, устремленность к теургии, жизнетворчеству, чаяние преображения мира и человека — все это в равной мере характеризует как творчество русских религиозных мыслителей, так и представителей символизма.

- Для **авангарда** характерно утопическое стремление «выхода из культуры». В плане отношения к действительности авангард стремится занять вневременную панисторическую позицию: традиционные формы обнаружили свою неустойчивость, и на их месте авангард хочет создать нечто не просто устойчивое, а вечное. Ужас и тоска, лежащие в основе авангарда, — это отчаяние в присутствии «бытия и ничто» во всей их бесчеловечности. Выход из кризиса культуры наиболее настроенные авангардисты видели в утопическом жизнестроительстве: создание принципиально «иного» мира и «иного» человека на основе трансформации искусства. Религия вряд ли могла стать опорой в решении этой поистине «космической» задачи, так как сам авангард — это частично уже и плод секуляризованного сознания. Достижение вышеописанного состояния наиболее благоприятным казалось в России, вследствие ее уникального положения, дающего художнику возможность сочетать западные аналитические и технические приемы с непосредственным погружением в архаические квазимистические формы жизни [Русский авангард..., 2000, 67—69]. Именно через обращение к неопримитивизму в искусстве можно вернуться к истокам и начать все заново, чтобы впоследствии выйти на путь к Абсолюту.

### Особенности художественного проекта

Несмотря на общую для символизма и авангарда концепцию искусства как жизнестроения, созданные ими художественные проекты, нацеленные на переконструирование мира и преобразование человека, имеют все же существенную разницу.

- **Символизм** создал свой автономный и эстетически завершенный мир, подчиненный гармонии и противостоящий хаосу и враждебности действительности. Он искал утешения в искусстве, спасался в создаваемой «башне из слоновой кости». Им владели унифицирующие модели и мирозерцательные дискурсы — миф, история, психология. Предметом символизма было понимание метафизическое, а не мирское; свое предназначение он видел в интерпретации, а не в имитации реальности. Символ выступает в их творчестве как многоуровневая репрезентация,

посредством которой произведение искусства может указать на формы бытия или даже воссоздать их [см.: Русакова, 1995; Ермилова, 1989; Серебряный век..., 1996].

- Для авангарда было характерно представление о модели бытия как системы; вера в то, что конструирование системы открывает все ее законы. Художник-авангардист, для которого внешний мир обратился в черный хаос, стоит перед необходимостью создать новый мир в целом, и потому его художественный проект является тотальным, неограниченным. Утопический проект авангарда принадлежит к числу так называемых социокультурных утопий, суть которых сводится к акту создания нового мира человеческих отношений посредством трансформации определенной художественной формы и через это — сознания человека [см.: Гройс, 1991, 58—75]. Следуя своей собственной имманентной логике, этот проект становится художественно-политическим и во многом перекликается с идеями, выдвинутыми революционной эпохой начала XX в. в России.

### Воплощение идеи в теориях синтеза искусств

В широком смысле эстетические концепции синтеза искусств символизма и авангарда можно рассматривать как одну из последних попыток синтеза в рамках новоевропейского художественного сознания, где критерии традиционной эстетики сочетались с пафосом жизнестроительства и стремлением к энциклопедическому охвату всего противоречивого многообразия художественных форм. Ближе всего к нашему пониманию синтеза искусств концепция Д. В. Сарабьянова, который выдвигает ее в качестве одной из характерных черт русской культуры. Синтетизм русской культуры, считает Сарабьянов, это не внешний стилиевой или композиционный ансамбль разных видов искусства, а сущностный синтез художественного, философского и религиозного мирозерцаний, единство всей интеллектуальной сферы российской культуры [см.: Сарабьянов, 1998]. Его можно обозначить как идейно-художественный.

С помощью разработанных теорий художественного синтеза представители символизма и авангарда намеревались воплотить в жизнь концепцию искусства как жизнестроения. Эти теории имеют ряд точек соприкосновения.

- Культ музыкального в эстетике с и м в о л и с т о в , имеющий много общего с синтетическими поисками ранних немецких романтиков, получил наиболее яркое воплощение в концепциях А. Белого, А. Блока, А. Скрябина. Музыка, по их мнению, открывала новый этап в эволюции художественной культуры человечества. В той или иной мере идеи эти были подхвачены художественным авангардом. Ближе всего к ним оказался В. В. Кандинский, который обратился к понятию «контрапункта — общего элемента во всех искусствах, как он полагал. Вслед за Кандинским, разработавшим теорию контрапунктической, полифонической гармонии, теорию единства «противозвучия» в живописи и других видах искусства, К. Малевич дает свою интерпретацию этого нового единства как согласованности противоречий, единства диссонансов или единства форм «с распыленными единицами» [см.: Мазаев, 1992; Азизян, 2001; Соловьев, 1990].

• Доктрина соборности, имеющая глубокие корни в русской ментальности и восходящая к славянофильству, с новой силой заявила о себе в культуре символизма, главным проводником ее был Вяч. Иванов. Она реализовала себя в горизонтальной проекции как идеальная форма эстетического коллективизма, ступень социологизации искусства, а также как осуществление задачи синтеза; в вертикальной проекции — как осознание соборной, софийной природы творчества, движение к созданию таких форм искусства, которые смогли бы вернуть утраченную цельность. В этом качестве утопия «массового действия» как продукт революционной эпохи в России, несла в себе следы соборной доктрины. И не только она, все или почти все примечательные явления эстетической и художественной культуры 1920-х гг., начиная со знаменитого плана монументальной пропаганды, содержали в себе элементы утопии, а через нее так или иначе были связаны с доктриной соборности [см.: Мазаев, 1992]. Принцип соборности, наиболее полно реализовавший себя в театральном синтезе (как в символизме, так и частично в театральных поисках авангарда) предстал в новом качестве в кинематографе, а затем проявил себя через технические средства информации — телеграф, радио, телефон, телевидение. Таким образом, доктрина соборности смогла соединить жизнетворческие поиски символизма и авангарда.

• Особенно показательны в плане утопичности жизнестроительных поисков мессианские притязания символизма и авангарда. Идея мессианства, имеющая достаточно глубокие корни в русской ментальности, восходит к временам допетровской Руси, к мечте о России как Третьем Риме. Она варьируется на протяжении всего развития русской культуры и приобретает особый оттенок в концептуальной для символизма и авангарда идее искусства как жизнестроения. Стремление создать средствами искусства чудо, мифотворчество вылилось в символизме в мечту о «всесветной мистерии», особо яркое воплощение которой можно найти в теориях А. Белого, Вяч. Иванова, А. Скрябина и в соответствии с которой синтез всех видов художественной деятельности, одухотворенных мистически и религиозно, приведет к созданию нового мирового устройства [см.: Мазаев, 1992; Азизян, 2001]. Мечта о «всесветной мистерии» во многом перекликается с получившей тогда широкое распространение идеей коммунистического переустройства земного шара, с ней схожи и идеи мессианства в авангарде. Но они уже связаны не столько с понятием самоопределения перед лицом Запада, сколько с внутренней потребностью «нести истину миру». В лице К. Малевича эта идея достигла своего апогея. Малевич пишет о новом, «супрематическом коммунизме», построенном по закону «экономии», введенному художником в искусство и жизнь. Человек, создавая мир как систему «самопроизводящих в вечном машин», освобождает себя от труда, занимается только искусством, превращая свое время в «беспредельное» [см. об этом: Русский авангард..., 2000, 30—31]. Идея мессианства приобретает трагический оттенок у П. Филонова. Это период крушения иллюзии в преддверии сталинской эпохи. Он выстраивает свою социально-политическую художественную программу «Мировой Расцвет». Из России,

объявляемой «центром тяжести» искусства, происходит захват сначала мира, затем времени. Совершается эволюционный скачок [см.: Русский авангард..., 33].

Здесь следует отметить следующую особенность. Символизм в своих поисках в большей мере полагался на бессознательно-интуитивный метод, авангард же пытается соединить противоположные начала: бессознательно-интуитивные и интеллектуально-рациональные качества. Как показало время, между вышеизложенными утопическими представлениями и художественной практикой как в символизме, так и в авангарде наблюдается существенная качественная дистанция, задаваемая рядом внутренних и общекультурных факторов.

### **Преобразование человека через трансформированное искусство**

Символизму и авангарду присущ романтический тип мирозерцания. Избрав определенную манеру поведения, они занимались параллельным жизне- и мифостроительством. Но и здесь были свои особенности.

- **С и м в о л и з м** выработал собственную эстетику жизни, по уставу которой жизнь становилась искусством: жизнь как искусство и искусство как жизнь — некая жизненная программа русского символизма. В этом смысле М. Врубель, по образу и подобию которого строили свои «лики» не только живописцы, но и многие поэты-символисты, был недостижимым образцом [см.: Вислова, 1997, 28—38; Сарабьянов, 1998]. По мнению символистов, преобразование мира нужно было начинать с себя: от своего изменения они шли к преображению мира, при этом притязая на роль пророков (теургов) и духовных учителей — преобразователей жизни. Они чувствовали себя избранниками, вестниками иных миров и иных времен, вели от «реального» к «реальнейшему». Символисты выдвинули проблему «художественного индивидуализма», вокруг которой была спровоцирована бурная полемика, возникшая из-за прерванности романтической линии в русской живописи.

- **А в а н г а р д** был ориентирован на творческое самовыражение личности в свободной сфере искусства: продуцирующее предельное своеволие человеческого «я», культ свободы и безграничное могущество человека-творца (демиурга), заменившего собой Бога [см.: Гройс, 1991, 58—75]. Все это вело к утопическому активизму, выражающему тенденцию к непрерывному созиданию. Для авангардистов были характерны различные жесты разрушения, именно через них они пытались обрести самоидентификацию и первозданность [см.: Бобринская, 1995, 476—492; 1994, 199—211; Юдина, 1994, 154—163]. В авангарде была обострена проблема субъективизма в искусстве: свой подход неизменно объявлялся вершинным и самодостаточным, начинающим новый отсчет времени культурным шагом. Для эстетики русского авангарда целью искусства было выявление скрытых законов человеческого подсознания и нахождение пути сознательного технического манипулирования им (например, у Малевича — скрытое воздействие формы и цвета и т. д.) [см.: Гройс, 1991, 58—75]. С этими опытами была связана антропологическая утопия авангарда — стремление вернуться к единству бытия и мышле-

ния до технического прогресса и преобразить человека в некое космическое существо, имеющее бесконечный креативный потенциал, отсюда — преображение его в человекобога, в абсолютное существо, способное подчинить себе все сущее [см.: Чистякова, 1999, 10]. Кроме того, эта идея слилась с главной идеологической задачей, обусловленной коммунистическим учением. Выраженные языком художественных форм, основные идеи времени проникали в более глубокие пласты сознания, нежели прямые дидактические указания [см.: Штейнер, 2002]. Так, утопия авангарда была подчинена выполнению реальных задач эпохи: на пути к «обществу всеобщего благоденствия» авангард занялся построением коллективного.

Таким образом, если кратко выразить эволюционную линию концептуальной для символизма и авангарда идеи искусства как жизнестроения, то утопизм художественных проектов, заложенный в практике символизма и связанный с завышенной оценкой преобразовательных возможностей собственного творчества, через еще большую радикализацию в авангарде находит свое логическое завершение, при этом во многом базируясь на качествах русской ментальности, что выражается в следующих факторах.

1. Утопия символизма сближается с поиском русских религиозных мыслителей и подчинена задачам теургического жизнетворчества как продолжения дела Творца, где творчество человека оправдано через идею антроподицеи (Н. Бердяев). Понимание творчества как защиты от хаоса было основополагающим для философии символистов и религиозных мыслителей. Их деятельность была направлена на создание религиозной общности и соборной культуры. Авангарду в отличие от символизма характерно утопическое стремление «выхода из культуры». В плане отношения к действительности он стремился занять вневременную панисторическую позицию. Религия не была опорой в решении его задачи, так как сам авангард — это частично уже и плод секуляризованного сознания. Его утопия близка революционным идеям в России конца XX в. Однако общим для символизма и авангарда было их нахождение в эпицентре поисков новой культурной парадигмы, их действия могут быть причислены к культуротворящим.

2. Созданные символизмом и авангардом художественные проекты, нацеленные на переконструирование бытия, имеют существенную разницу. Предметом символизма было понимание метафизическое, а не мирское, свое предназначение он видел в интерпретации, а не в имитации реальности. Символ выступает в их творчестве как многоуровневая репрезентация, посредством которой произведение искусства может указать на формы бытия или даже воссоздать их. Для авангарда характерно представление о модели бытия как системы; вера в то, что конструирование системы открывает все ее законы. Особое внимание на начальном этапе авангард уделял неопримитивизму в искусстве, через который пытался вернуться к истокам и начать все заново на пути к Абсолюту (чистой форме, последней и окончательно установленной сути искусства). В этих поисках общим было обострение проблемы субъективизма в творчестве, процес-

сы эти во многом были инспирированы недостаточно ярким развитием, да к тому же прерванностью романтической линии в живописи. Точкой опоры считалась интуиция, которая сможет дать больше в познании бытия, чем наука. Авангард стремится еще и дать объяснение бытийным процессам, потому опирается на интеллектуально-рациональное начало.

3. Воплотить концепцию искусства как жизнестроения в попытке противостоять дифференциации и усложненности мира и символизм, и авангард намеревались с помощью идейно-художественного синтеза искусств. Если принять во внимание синтетизм как характерную черту русской культуры, то поиски их сближает еще и культ музыкального, идущий от немецких романтиков, а также присущие сугубо русской ментальности идеи соборности и искусства, имеющие конкретное воплощение в разработанных ими теориях.

4. Что касается преобразования человека, то и символизму, и авангарду присуще в этих поисках романтическое мироощущение. Если символисты, занимаясь собственным жизнестроением, притязают на роль теургов, то художник-авангардист продвинулся на этом пути еще дальше, претендуя на роль демиурга. Его цель — манипулируя сознанием человека через трансформированное искусство, выявить скрытые законы человеческого подсознания и попытаться управлять ими. Поиски приводят авангардистов к антрополатрийной утопии, где они стремятся преобразить человека в абсолютное существо, способное подчинить себе все сущее через стремление вернуться к единству бытия и мышления до технического прогресса. Перекликаясь с коммунистической идеологией, утопия авангарда была направлена на выполнение конкретных задач времени, авангард занялся построением коллективного.

5. Если попытаться выявить другие причины, повлиявшие на создание утопических жизнестроительных проектов начала XX в., то можно отметить следующее: практически все в начале XX в. прошли через увлечение оккультизмом, теософией, антропософией, идеями П. Успенского («4-е измерение»). Средневековая культура слова и образа (иконы), народное искусство, архаика, примитив составили основу или явились источником их поисков на определенном этапе. Именно в рамках этих идей было возможно не только адаптироваться, но и реально совершить переход от духовно-эстетических поисков и жизнетворческих устремлений символизма к эстетике и практике авангарда. Вместе с тем идеи «нового религиозного (теургического) искусства», оказавшись нерелевантными тенденциям наступающей эпохи, были вытеснены в маргинальную сферу. Основанная на жизнестроительных принципах художественная практика авангарда оказалась переосмыслена в совершенно другом ключе. Это была попытка осуществить парадоксальный синтез мистической интуиции и техницизма. Как показало время, между утопическими представлениями и художественной практикой как в символизме, так и в авангарде наблюдается существенная, качественная дистанция, задаваемая рядом внутренних и общекультурных факторов. Однако результаты жизнетворческих устремлений символизма и авангарда имели конкретную реализацию в возвышении статуса искусства с потребительского уровня до бытий-



но-мировоззренческий миссии. И для символизма, и для авангарда характерно понимание того, что искусство так же сложно, многоуровнево и серьезно, как сложно и серьезно отношение человека к жизни. К числу экзистенциальных открытий можно отнести глубину осмысления того, как бытийствен и личностно драматичен процесс творчества, сколь властно требует искусство от художника не столько игры, сколько подвижничества, не только артистизма и мастерства, но «полной гибели всерьез», по словам великого поэта.

---

*Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М., 2001.

*Балашова Л. С.* Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. М., 2001.

*Бердяев Н. А.* Смысл творчества: опыт оправдания человека / Худож.-оформ. Б. Ф. Бублик. Харьков. М., 2002. (Вершины человеческой мысли).

*Бобринская Е. А.* Концепция нового человека в эстетике футуризма // *Вопр. искусствознания*. 1995. № 1—2. С. 476—492.

*Бобринская Е. А.* Мотивы «преодоления человека» в эстетике русских футуристов // *Вопр. искусствознания*. 1994. № 1. С. 199—211.

*Вислова А. В.* На грани игры и жизни (игра и театральность в художественной жизни России Серебряного века) // *Вопр. философии*. 1997. № 12. С. 28—38.

*Гройс Б. В.* поисках утраченной эстетической власти // *Сов. искусствознание*. 1991. № 27. С. 58—75.

*Гройс Б. В.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // *Вопр. философии*. 1990. № 11. С. 67—73.

*Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М, 1989.

*Мазаев А. И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М, 1992.

*Русакова А. А.* Символизм в русской живописи. М., 1995.

Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте. М, 2000.

*Сарабьянов Д. В.* Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998.

Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. Кемерово, 1996.

*Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. 2-е изд. Т. 2. М., 1990.

*Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика / Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. М., 1991. (История эстетики в памятниках и документах).

*Спепания Н. С.* Искусство России XX в.: Взгляд из 90-х. М., 1999.

*Черницов М. А.* Идея художественного синтеза в литературных произведениях и теоретических трудах художников русского авангарда первой трети XX в. (В. В. Кандинский, П. Н. Филонов, К. С. Малевич): Автореф. дис. ... канд. филос. наук / Магнитогор. гос. ун-т. Магнитогорск, 2002.

*Чистякова М. Г.* Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда: Автореф. дис. ... канд. филос. наук / Тюмен. гос. ун-т. Тюмень, 1999.

*Штейнер Е.* Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов. М., 2002.

*Юдина К.* Об «игровом начале» в русском авангарде // *Вопр. искусствознания*. 1994. № 1. С. 154—163.